



**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ  
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY**

**FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ  
FAKULTY OF FINE ARTS**

**VÝTVARNÁ TVORBA  
FINE ART PRACTISE**

**ATELIÉR SOCHAŘSTVÍ 1.  
STUDIO SCULPTURE 1.**

**KABÁT  
COAT**

# **DOKUMENTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE**

**DIPLOMA THESIS DOCUMENTATION**

**AUTOR PRÁCE**  
AUTHOR

**BcA. HANA SVOBODOVÁ**

**VEDOUCÍ PRÁCE** Doc. akad. soch. **MICHAL GABRIEL**  
SUPERVISOR

**OPONENT PRÁCE**  
OPPONENT

**Mgr. Lucie Pangrácová**

**BRNO 2017**

# **DOKUMENTACE VŠKP**

## **OBSAH:**

**OBRAZOVÁ ČÁST**

**s. 4 - 10**

**TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)**

**s. 11 - 17**

## **OBRAZOVÁ ČÁST**

**K obhajobě byla předložena jedna socha vytvořená z peří a textilu.**



Anxiety 3D tisk, 38x29cm, technika umělého mramoru, 2013



Anxiety, technika umělého mramoru, 83x76x64cm 2014



Samostatná Výstava *Reliéfy*, Galerie Statua, Bratislava 2016



Lanugo, laminát-peří, 120 x 80, 2015



Skupinová výstava galerijní provoz, Galerie TIC, Brno 2016



Květ, sůl, 40 x 30 cm, 2016



Galerie Statua, Bratislava, Solný sloup a Květ po rozpuštění, 2016





Reliéfy, 120 x 95 cm, textil, železo, solné roztoky, 2016





*Detail Kabátu, peří, textil, polyuretan, 200 x 60 cm, 2017*





*Kabát, peří, textil, polyuretan, 200 x 60 cm, 2017*



*Kabát, peří, textil, polyuretan, 200 x 60 cm, 2017*

## **Teoretická část diplomové práce:**

1. Úvod
2. Geneze diplomového projektu
  - 2.1. *Anxiety*
  - 2.2. *Lanugo*
  - 2.3. *Solné květy*
  - 2.4. *Reliéfy*
3. Práce s „obalem lidského těla“: *Kabát*
4. Český a zahraniční kontext

## Úvod

Ačkoliv hlavním tématem mé diplomové práce je objekt *Kabát*, popisují v úvodních kapitolách své předchozí práce, neboť jejich tvorba a postupný vznik mě nasměrovaly k vytvoření závěrečného projektu. Ovlivněna jednotlivými materiály, formou a technikou, a zejména pak vlastním tvůrčím vývojem, představuji dílo, které na předchozí práce navazuje a dále rozvíjí jejich konkrétní myšlenky a záměry. Celková koncepce mé závěrečné teoretické diplomové práce je formulována v časové posloupnosti tak, jak moje (vybraná) stěžejní díla vznikala. Pracovala jsem na nich v průběhu studia a postupně se tak dostávala k dalšímu vývoji soch a objektů až k závěrečnému projektu – diplomové práci. V rámci své sochařské tvorby se soustřeďuji především na možnosti transformace lidské figury, přičemž využívám různých klasických i netradičních sochařských materiálů. Výběr prezentovaných prací uvádím velkým souborem soch lidí, kteří jsou stlačeni do schoulené pozice: ta je natolik semknutá, že se člověk proměňuje v neživý objekt – balvan se stopami antropomorfních fragmentů. Další prací, kterou vnímám jako významný mezník ve své tvorbě, je socha s názvem *Lanugo*, u které jsem poprvé použila jako materiál peří, jímž jsem sochu pokryla. Objekt tak dostal „opeřenou podobu“ – práce s otiskem lidského těla je zde stále čitelná, ale výsledné dílo se již transformuje do abstrahovanějšího biomorfního tvaru, kdy lidská silueta zaniká a stává se pouze schránkou s vnějším a vnitřním povrchem.

Třetí stěžejní okruh mých prací tvoří objekty, v nichž uplatňuji sůl a solnou krustu a které navazují na zmíněnou sochu *Lanugo*. Zásadní je zde výměna materiálu – namísto peří používám sůl, která v podobě částí lidského těla roste do prostoru a proměňuje se v krystalické solné květy odkazující ke křehkosti lidské existence, ke zranitelnosti člověka. V dosud poslední práci s názvem *Reliéfy* jsem se věnovala tématu pomíjivosti lidského bytí, ale také objektů předmětného světa a jejich vztahů. Otisk lidského těla zcela mizí a je nahrazen souborem reliéfů z nošených oděvů v momentě zakonzervování a adjustace na zrezivělém plechu. Téma mé závěrečné práce tak odpovídá uměleckému zaměření daného souboru reliéfů. Jedná se o logické vyústění záměrů, které jsem materializovala ve svých předešlých pracích a které proto považuji za nutné souhrnně představit. Zdálo by se, že můj diplomový projekt navazuje na opeřenou sochu *Lanugo*, ale jeho obsahový i vizuální charakter zcela vychází z mých posledních prací, v nichž operuji s motivem dutiny-skořepiny, která tvoří šat člověka. Textil vybraného kusu oděvu (v daném případě kabátu) je zpevněn v určitém okamžiku, který jsem transponovala do opeřené dutiny – kabátu, který si člověk před tím oblékal. Svou práci s „vnějším obalem člověka“ v závěrečné pasáži textu usouvztažňuji s tvorbou českých i zahraničních umělců, které vnímám jednak jako významné představitele sochařství, jenž je blízké mému pojetí, jednak jako výrazné osobnosti světového umění. Prostřednictvím své diplomové práce se snažím upřesnit, jaké spojitosti, vlivy a časový i geografický kontext mě vedly k vytvoření sochy, kterou sice prezentuji jako svůj závěrečný projekt, ale která není konečná ani uzavřená, jak se pokusím objasnit na základě představení svých předchozích prací. Téma „prostorového obalu člověka“ zdaleka nepokládám za uzavřené a budu je rozvíjet i nadále.

## 2. Geneze diplomového projektu

### 2.1. *Anxiety*

První socha ze souboru *Anxiety* paradoxně vznikala ve 3D programu, s nímž pracuji pouze sporadicky, avšak nevyklučuji jej jako pomocný nástroj pro vznik svých dalších děl. Socha byla vytvořena v roce 2013 a kontinuálně pokračovala a transformovala se – již bez zásahu počítače – až do roku 2016. Téma lidské figury ve své tvorbě sleduji a zpracovávám na základě následujících tří hledisek:



- Figura „sama o sobě“: zobrazování nahé lidské postavy tvoří základ výuky již od vzniku prvních uměleckých akademií v poslední třetině 16. století; představuje ideál krásna, který se mění v kontextu doby;
- Tělo, prolínání živého a neživého, tělesnost – tedy aspekty, které byly ještě před sto lety mnohdy limitovány sexuálním svým podtextem; zájem o tělo a nahotu je člověku vlastní, je jimi stále fascinován;
- Duše v těle, tážení se po její podstatě, po vztahu mezi hmotnou a nehmotnou entitou; snaha o hlubinné poznání toho, jakými „silami“ jsou podmíněny a utvářeny psychické stavy a pochody, jaká je jejich substance, jakým způsobem určují lidské konání a jakou podobu dávají tělu, je ústředním civilizačním tématem nejen vizuálního umění.

Vizualizace duše v abstrahované fyzické schránce, jejíž podobenství stále připomíná lidskou figuru, je prvotina, kterou jsem vytvořila v počítačovém softwaru v roce 2013. V 3D programu jsem si vypůjčila již vymodelovanou šablonu obnažené figury a začala s ní manipulovat v 3D prostředí. Postavu jsem posadila do schoulené pozice a využila jsem program, který mi umožnil ohýbat ji do pozice nenormální, neživé. Končetiny různě pronikaly celým tělem, ze stlačeného tvaru vycházel jen občas viditelný fragment nezdeformovaných lidských údů. Anxieta je pocit nervozity, obav, strachu či znepokojení, který může nastat spontánně bez jakéhokoli stimulu. Jde o takzvanou anticipační úzkost, při které člověk už předem očekává, že se ocitne v nepříjemné situaci. Po vytištění v 3D tiskárně jsem *Anxiety* dala kamennou formu realizovanou v umělém mramoru. V následujících letech jsem tvořila další sochy v duchu *Anxiety*, ale už bez využití technologie 3D tisku. Zaměřila jsem se na modelaci klasickou sochařskou technikou, což mi umožnilo vkládat do díla intervenci „klasického“ modelování rukou. Realizaci jsem řídila sama, nebyla jsem pouze v roli zadavatele pokynů pro počítač, který formuje subjekt ve virtuálním prostředí do autorem stanovované podoby. Zatím poslední práce, která vznikla v roce 2016, je tvořena reálnými otisky různých lidských těl, jež jsem nahodile seskládala v jeden celek. Objekt není uzavřen, jako je tomu u mých předešlých realizací: na rozdíl od nich má také vnitřní stranu, která divákovi prezentuje svůj „druhý líc“ ve formě červené dutiny kontrastující s vyleštěným povrchem umělého mramoru.

## 2.2. *Lanugo*

*Lanugo* je socha, jejíž laminátový odlitek, který jsem následně pokryla peřím, byl vytvořen podle mého vlastního těla ve schoulené pozici. Peří jsem usazovala postupným překrýváním a vsazováním do předem navrtaných otvorů. Tím jsem vytvořila i vnitřní stranu skořepiny, která je pokryta strukturou vytvořenou z konců peří. Tato vnitřní strana vyvolává dojem, jako by schoulené tělo bylo do opeřené schránky původně vrostlé. Tento účinek je ještě podpořen červenou barvou odlitku. Tělo, které se původně ve schránce chovalo, z ní bylo vytrženo. Zůstala jen prázdná péřová ulita připomínající neidentifikovatelný organický tvar bez „živočicha“ uvnitř. Objekt podobný kokonu. Kokon je však od začátku určen k tomu, aby byl otevřen a opuštěn – na rozdíl od péřové schránky, jež je z těla spíše bolestně stržena. Pojmenování *Lanugo* jsem k objektu přiřadila zejména proto, že jeho význam není obecně rozšířen. Divák, který jej nezná, tak může dílo vnímat abstraktněji a může si vytvářet širší pole jeho interpretací.

*Lanugo* je primární ochlupení, chmýří u plodu, které se někdy objevuje u novorozenců. Před porodem opadá a sekundární ochlupení vzniká teprve později. Chlupy a vlasy vyrůstají z vlasového váčku, kam ústí i mazová žláza, výživu zajišťují cévy. Jsou připojeny drobné svaly – vzpřimovače chlupů („husí kůže“).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Anna Kotvrdová, *Soustava kožní, Grohova*,

[http://www.grohova.cz/UserFiles/File/metodicke\\_listy\\_soustava\\_kozni\\_nova.pdf](http://www.grohova.cz/UserFiles/File/metodicke_listy_soustava_kozni_nova.pdf), vyhledáno 23. 3.

Lanugo sice v primárním významu označuje prenatální ochlupení, ale v autorském pojetí je metaforou ochranné skořepiny a fyziologického útočiště, kterou jsem ještě akcentovala měkkým povrchem a organickým vzhledem vnitřního prostoru.

### 2.3. Solné květy

Obdobné konotace jako *Lanugo* nese i komornější plastika *Květ. Květenství* je soubor solných soch, v nichž se opět zabývám tematikou těla. Odlitky částí lidských těl jsou seskládány do nových konstelací – v nové „skupenství člověka“. Lidské části slepené v jeden celek se mění v biomorfni tvary, organicky přerůstající do prostoru a transformující se do krystalických florálních struktur. Podstatný je zde znovu moment křehkosti lidské existence, nejistoty a tělesnosti, která může kdykoli zaniknout.

Socha *Květ* už v současnosti neexistuje. V průběhu výstavy v Galerii Statua v Bratislavě<sup>2</sup> se vlivem vlhkosti sklepní místnosti, která pro svoji historickou kvalitu nemůže být vytápěna, rozpustila. V žádném případě však nešlo o autorský záměr – jednalo se o přirozený proces vedoucí k postupnému zániku objektu vyrostlého ze zrníček soli, která ve velkém množství tvořila tlustou solnou skořepinu. Sůl byla slepena pouze vodou; v čase a v daných tepelných podmínkách se z neuceleného objektu stalo tvrdé jádro s krystaly uvnitř, které se ve vlhkém prostředí transponovalo do hromádky mokré soli.

Druhý solný projekt se už nedržel lidských otisků. Solná krusta začala samovolně růst kolem mého pracoviště – postupně tak vznikaly solné obrazce na mých věcech, na nábytku i na předmětech denní potřeby. Objekty, které jsem vybrala k dalšímu zpracování, jsem začala dále zasolovat a vytvořila jsem jim přirozené prostředí pro růst solných krystalů. Vznikl tak například objekt, který jsem zcela lapidárně nazvala *Solný sloup*.

### 2.4. Reliéfy

Čtvrtý soubor, který vznikl před závěrečnou prací *Kabát*, sestává z pětice reliéfů vytvořených z osobních nošených věcí, jež byly v určitém okamžiku zakonzervovány na zrezivělých pleších. Jedná se o hru s prázdným prostorem. Prázdný prostor reprezentuje rozdíl mezi bezprostředností lidského bytí a jeho podobou, kterou ztělesňuje svléknutý šat bez člověka. Lidská postava je zpřítomněna divákem, který stojí naproti sledovanému objektu a vyplňuje tak prázdný prostor. Reliéfy nastavují divákovi zvláštní zrcadlo, v němž se nemůže vidět; lidská přítomnost se stává součástí objektu jako nedílného celku. Chvilu, kdy je člověk postaven před reliéf, je součástí aktuálního bytí. „*Moment aktuálního bytí je v řeckém překladu energeia, na jehož základě je skutečně tím, co aktuálně je. Tento moment nazýváme akt (latinsky actus, přídavné jméno k tomu je aktuální, což se rovná aktuální, skutečně jsoucí) a tento akt se může stát i momentem možného bytí (řecky dynamis), na jehož základě má skutečně možno stát se něčím jiným než tím, co je. Tento moment nazýváme potence (latinsky potentia – schopnost, možnost).*“<sup>3</sup>

Divák stojící před reliéfem, propojený s adjustovaným ošacením, je pro mne symbolem pomíjivosti, odcizení. Nošený materiál blízký lidskému tělu připomíná slupku, která je oddělena od samotného těla. Metafyzično vznikající mezi objektem a divákem naplňuje místnost energií a vyvolává tak pocit zaplněného prostoru.

Materiál zrezivělých železných plechů jsem si vybrala s jasnou vizí vyjádření svého pocitu prchavosti života. Kombinace materiálů, jako je plech, který je těžký, studený, tvrdý, a

---

2017; Ivan Dylevský – Petr Ježek, Základy funkční anatomie člověka, *Vos.palestra*, <http://vos.palestra.cz/skripta/anatomie/12a2.htm>, vyhledáno 23. 3. 2017.

<sup>2</sup> Xénia Lettrichová, Hana Svobodová, *Galeriastatua*, [http://www.galeriastatua.sk/?page\\_id=16722](http://www.galeriastatua.sk/?page_id=16722), vyhledáno 15. 1. 2017.

<sup>3</sup> Jaroslav Balvín, Akt a potence jako základ bytí, *Jaroslavbalvin*, <http://jaroslavbalvin.eu/portfolio-item/7-akt-a-potence-jako-zaklad-byti/>, vyhledáno 20. 3. 2017.

kusu mého oblečení, který je jemný, obnošený, haptický, vyvolal nahodilou instalaci pěti pláten. Stopa nedávné přítomnosti lidského těla v šatech je petrifikována ve zrezivělých kusech železa.

### 3. Práce s „obalem lidského těla“: *Kabát*

V poslední zmiňované práci jsem fixovala svoje oblečení ve svléknuté a položené pozici – textil nabyl pouze svého vlastního objemu a bez siluety člověka byl uložen na železnou desku. Pokračovala jsem v myšlence šatu, který si oblékáme pro účel zahalení. Pokud jsou šaty vybrány tak, aby přesně odpovídaly tělesným dispozicím člověka, tvoří dokonalé útočiště nahého těla pod nimi. Přemýšlela jsem nad oblečením, které bych mohla umístit do prostoru tak, aby v něm zůstala zachována silueta člověka nebo náznaky lidské postavy, která tam není. V podobném duchu jsem tvořila i sochu *Lanugo*, u níž však korpus nebyl tvořen textilem, ale již zmíněným odlitkem mého těla. Tento otisk byl přesně „ušitý na míru“. Byla jsem zalita v měkké sádře, která se ze studené nepříjemné hmoty na těle stávala teplým těžkým kabátem, který mě držel v propletené pozici na studené zemi. Pocit tohoto „kabátu“ mě vedl k vytvoření objektu, který již není kopií lidského otisku, ale hábitem, jenž někde obepíná člověka a jinde se ztrácí ve svém charakteru splývavé a vzdušné látky. Celý oděv je pokryt bílým peřím, které je vsazeno do ztuhlého textilu v rozčepýřené neuspořádanosti. Zmíněná silueta z textilu tak znovu dostává jiný tvar: mění se ve zvláštní schránku.

V díle se neskrývá žádná konkrétní symbolika, divák je nemusí vnímat z hlediska intencí autora. Je to objekt, který obsahuje určitou podprahovou esenci. Symbol pomíjivosti těla, peří, barvy, polootevřené dutiny, smrti, něčeho neživého. Všechny symboly, které fyzicky vidíme a vnímáme, můžeme nějak pojmenovat a přiřadit jim buď autorský, historický, nebo jakýkoli jiný výklad: „*moje duše není černá... nejsem spiritista... nadpřirozené není moje přirozenost... nikdy jsem neměl halucinace... nejsem darwinista, protože nedělám vědu... má vůle je vždycky přítomná... moje díla jsou pravdivá, ať se o nich říká cokoliv.*“<sup>4</sup>

Symbol odráží veškerý osobní přístup k tvorbě. Dochází tak k uměleckému ztvárnění, jehož konečná forma i smysl odrážejí umělecké postoje autora. Nelze přesně říci, zda se jedná o znak nebo zpodobení a zda má dílo pro tvůrce vůbec nějaký referenční význam. Pokud něco vypadá jako zobrazení, ještě to nutně neznamená, že se jedná o zobrazení, v němž jsou obsaženy symboly.<sup>5</sup> Toto „vidění něčeho v něčem“ je automatickou operací vizuálního systému, který se snaží zpracovat dvojsmyslný vjem. Čtení vizuální stránky mé sochy tak může nabývat různorodých podob. Interpretace diváka, který není poučen v historii umění, je vedena pouze jeho estetickými a pocitovými předpoklady, vycházejícími z obecných znalostí. Zkoumání možných podobností objektu je založeno na informacích a kontextu, které zná a s nimiž běžně operuje. Opeřený objekt tak asociuje s vlastním okruhem vědomostí. Interpretace, které přinášejí historici a kritici umění představují – na rozdíl od „predikonografického čtení běžného diváka“ – rekonstrukci dějin umění, vysvětlování a nacházení zobrazovaných symbolů na základě historických i současných konotací: „*Symboly bez dějin jsou záhadou jen tehdy, zůstávají-li dějiny bez teorie,*“ jak uvádí Whitney Davis.

David Freedberg se zabývá otázkou zachycování reality v obraze a poukazuje při tom na upozadování „pravých a pravdivých“ pocitů, které v nás vyvolává. „*Potlačujeme důkazy o existenci našich reakcí na všechny druhy vyobrazení, protože nás uvádějí do rozpaků... a máme strach z jejich účinků a jejich moci. Takové reakce se týkají všech druhů zobrazení, a ne pouze v minulosti či u primitivnějších lidí či kultur. O umění se obvykle vyjadřujeme kultivovaným, naučeným způsobem a potlačujeme naše bezprostřední emocionální reakce, které jsou tím skutečným zdrojem jeho síly. Ztratili jsme cit pro bezprostřednost. Zobrazení uvidíme v celé*

<sup>4</sup> Věra Laudová, *Odilon Redon*, Praha 1992, s. 59.

<sup>5</sup> Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1997.

*jejich úplnosti tehdy, pokud zkombinujeme dva pohledy – hlas banality, tedy to co vidí všichni, a hlas jedinečnosti – vzbuzené emoce, které patří jen mně. Je to jako hledat povahu nějakého slovesa, jemuž chybí infinitiv a s nímž se lze tedy setkávat jen v určitém čase a způsobu. Je třeba znovu se naučit vnímat bezprostřední reakce. Emoce by se měly znovu stát jedním z prvků našeho kognitivního systému. Racionalismus postrádá životodárnou sílu. Vyjadřování se o umění na vrcholně kritické úrovni či rekonstrukce historického kontextu díla tedy sami o sobě vedou do slepé uličky. Vyhýbají se podstatě. Druhý z přístupů určité emoce vkus a reakce uznává, ovšem pouze historicky. Snaha vidět dílo v jeho původních podmínkách, jeho vlastníma očima opomíjí skutečnost, že se nemůžeme očistit ani od vlastní minulosti, ani dotírající přítomnosti.“<sup>6</sup>*

#### 4. Český a zahraniční kontext

Tématem utrpení a lidské zranitelnosti, existencionálních otázek bytí i ztráty jistoty se věnuje jedna z významných představitelk současně světové umělecké scény Berlinda De Bruyckere. Její kresby a sochařské objekty, v nichž se zaměřuje na balancování na pomezí života, umírání a rozkladu, na diváka působí podprahově a velmi sugestivně. Autorka často využívá materiálů jako je vosk, kůže, bavlna, žíně, dřevo nebo vlasy. Tyto materiály pak vkomponovává do svých děl tak, aby vyjadřovaly pocity bolesti a utrpení, ale současně aby disponovaly silnou estetickou působností. Diváka zpracovávaná témata logicky odpuzují, ale svým způsobem jej zároveň živočišně přitahují – nutí jej přemýšlet o existenci, vývoji a zanikání. V její práci se lidské tělo transformuje do přírodnin, které pak zpětně metamorfují v lidské tělo. Tělo i přírodniny jsou kladeny na stejnou úroveň, čímž dochází k materializaci myšlenky prolnutí života a smrti, duše člověka a jeho fyzického vzezření. Sochy srůstají v jeden celek tematizující existenci, metamorfózu těla v pouhý organický objekt a smrt. Postupy, které uplatňuje Berlinda De Bruyckere, ale i témata a vizualita jejích soch, jsou mi velmi blízké. Z raných děl, jejichž prostřednictvím se autorka etablovala na belgické umělecké scéně, bych ráda uvedla její sešívané přikrývky, vyjadřující myšlenku bezpečí a ochrany. Tyto zdánlivě nevinné objekty však nesou silné politické konotace: autorka jimi reagovala na otřesné zpravodajské záběry ze Rwandy, kde bylo v roce 1994 tutskou vlasteneckou frontou za pouhých sto dní zabito přes osm set tisíc Hutů.

Na základě pozvání od Flanders Fields Museum v Ypres nedaleko Brugg začala Berlinda De Bruyckere pracovat na svém dalším politicky motivovaném projektu. Ve sbírkách muzea objevila množství fotografií z první světové války, konkrétně ze čtyř velkých bitev, které v roce 1914 proběhly u Yperského oblouku. Do dějin – a také do všech jazyků – Ypry neblaze vstoupily 22. dubna 1915, kdy zde byl poprvé v historii lidstva použit chemický bojový plyn.<sup>7</sup> Archivní fotografie zachycující flanderské pole pokryté mrtvými vojáky a koňmi se pro autorku staly podnětem k její další práci. Jako materiál začala používat koňské kůže, jimiž obtahovala vytvořená těla zvířat. Koňské figury – tito nedobrovolní účastníci válečného tažení – jsou při tom různě deformované, otáčené a překrucované do nerealistických pozic. Přesto však objekty působí velmi skutečně a diváka tak stíhá pocit sevřenosti a neodbytného dojmu, že se jedná o vypreparovaná zvířata, postrádající jeden malý detail: oči. A právě tento „nedostatek“ jej vytrhne z přemýšlení o reálnosti zvířete a přesměruje jej k závažnějším obsahům. Berlindu De Bruyckere vnímám jako autorku velmi působivých děl, dotýkající se hluboce kontroverzních témat. Spojitosti s mou prací proto spatřuji spíše v obecné rovině – v práci s tělem a lidskou existencí.

K natolik politicky a společensky závažným tématům zatím jen zpovzdálí nakračuji a daleko víc se držím svého „senzitivního“ vnímání světa i událostí, které se kolem mě odehrávají. V tomto ohledu se cítím být spřízněna spíše s Adrienou Šimotovou, která vychází z

<sup>6</sup> David Freedberg, *Zobrazování a realita*, in: ibidem, s. 145–164.

<sup>7</sup> Belgie. Ypry. Průvodce, *Orbion*, <http://belgie.orbion.cz/ypry/pruvodce/>, vyhledáno 27. 1. 2017.



prožitku mezního pocitu ohrožení – třebaže její vyjadřovací prostředky jsou zcela odlišné od sochařského média, s nímž pracuji já. Naléhavost sdělení vypovídajících o polaritě lidské existence – o její přítomnosti i nepřítomnosti – vyvěrá z autorčiných osobních zkušeností a osudových životních přelomů.

Témata vratkosti a pomíjivosti lidského bytí, bolesti, smrti, tělesnosti a intimity, patří mezi archetypální, a tudíž i nevyčerpatelná. Potřeba daná témata uchopit a ztvárnit je, je stále živá, ale nese s sebou i určitá rizika: je těžké zachytit je tak, aby výsledný tvar nepůsobil „levně a obnošeně“. Berlinda De Bruyckere reprezentuje přímočařejší přístup: témata jakými jsou lidská krutost, nesmyslnost válečného konfliktu nebo lhostejnost politické reprezentace zprostředkovává vytvářením „soch s příběhem“, jejichž vizualita, výběr materiálů i technické zpracování divákovi přinášejí takřka fyzický zážitek. Také Adriena Šimotová pracuje s válečnými zážitky, avšak v daleko intimnějším měřítku. Svůj křehce existencionalní přístup ke světu i k životu<sup>8</sup> vyjadřuje v nesrovnatelně subtilnějších formách. Přestože jsou přístupy obou autorek k obdobným, tedy existencionalním tématům natolik rozdílné, považuji je za myšlenkově spřízněné a pro mou vlastní tvorbu velmi podstatné.

Dalšími autorkami, které bych ráda zmínila pro obdobnou fascinaci tématem lidské tělesnosti a práci s otiskem figury v různých formách, jsou například sochařka Eva Kmentová<sup>9</sup>, slovenská umělkyně Mária Bartuszová<sup>10</sup>, polská sochařka Magdalena Abakanowicz<sup>11</sup> nebo anglická sochařka Kate MccGwire<sup>12</sup>, která se specializuje na médium peří. Jistou vizuální afinitu s mými pracemi s šatem spatřuji také v díle německého expresionistického malíře a sochaře Anselma Kiefera<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Ivona Raimanová, Adriena Šimotová, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/adriena-simotova-934/>, vyhledáno 16. 2. 2017.

<sup>9</sup> Václav Hájek, Eva Kmentová, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/eva-kmentova-923/>, vyhledáno 12. 4. 2017.

<sup>10</sup> Mária Bartuszová, *Alison Jacques Gallery*, <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/80-maria-bartuszov/overview/>, vyhledáno 15. 4. 2017.

<sup>11</sup> Magdalena Abakanowicz, <http://www.abakanowicz.art.pl/>, vyhledáno 15. 4. 2017.

<sup>12</sup> Kate MccGwire, <http://katemccgwire.com/>, vyhledáno 15. 4. 2017.

<sup>13</sup> Anselm Kiefer, *Artmuseum*, [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=514](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=514), vyhledáno 15. 4. 2017.